

Giusy CARUSO

Universiteit Gent, Vakgroep Kunst-, Muziek-, en Theaterwetenschap
Musicologie – Instituut voor Psychoacustica en Elektronische Muziek

LA FEMME AU TOUCHER INEFFABLE : LA PIANISTE, PÉDAGOGUE ET CHERCHEUSE MARIE TRAUTMANN, ÉPOUSE JAËLL

INTRODUCTION

La différence de genre a déterminé, à travers les siècles, de forts déséquilibres dans l'affirmation de la valeur artistique des femmes. L'histoire de la musique en témoigne : de nombreuses musiciennes n'ont pas bénéficié d'une juste reconnaissance, à cause du contexte culturel, incapable de les valoriser. Dans son étude des pratiques musicales féminines en Italie durant la première modernité, par exemple, Catherine Deutsch se réfère aux problèmes inhérents à la pratique musicale, dus à la différence des genres : les filles devaient être séparées du monde extérieur, en restant à la maison, et leur éducation devait être réduite au minimum vital¹. Cette situation limitative de la femme durant la première modernité a déterminé l'oubli des femmes dans l'histoire de la musique, bien que ces dernières aient laissé des traces significatives de leur créativité. Songeons à la sœur du célèbre compositeur Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Maria Anna Mozart (1751-1829), une virtuose du clavecin et du piano. Deux siècles plus tôt, Maddalena Casulana (*ca* 1544 – *ca* 1590) a été la première compositrice dans l'histoire de la musique occidentale de la fin XVI^e siècle, qui ait publié ses compositions. Citons encore la fille du compositeur italien Giulio Caccini (1550-1618), Francesca Caccini (1587-1640) : elle a largement contribué au développement de la musique baroque, et fut la première femme à écrire un opéra, *La liberazione di Ruggiero dall'isola Acina* (1625). Ces musiciennes d'excellence ne sont pourtant connues que par leurs liens avec des hommes

¹ Catherine Deutsch, « Musique, institution féminine et normes de genre dans l'Italie de la première modernité », dans *Pratiques musicales féminines, discours, normes, représentations*. Catherine Deutsch et Caroline Giron-Panel édit. Lyon, Symétrie, sous presse (document de travail disponible sur <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01121953>)

musiciens. La situation féminine reste la même au XIX^e siècle. De grandes artistes, comme Fanny Mendelssohn (1805-1847) – la sœur de Felix Mendelssohn (1809-1847) – ou Clara Josephine Wieck Schumann (1819-1896), pianiste virtuose, compositrice et épouse de Robert Schumann (1810-1856), sont restées dans l'ombre de leur frère et mari.

En effet, la culture bourgeoise de ce temps préfère considérer les femmes comme des ornements de charme, et dédaigne leur intelligence, leur talent (jugé banal). La société du XIX^e siècle cantonne les femmes aux travaux domestiques. Toutefois,

the more we know about what women have achieved in the past, the more reason we have to wonder why their achievements have been so frequently forgotten in the present¹.

Aussi désirons-nous mettre à l'honneur, dans cet article, une femme musicienne du XIX^e siècle, pianiste et pédagogue de notable intérêt, qui mérite d'être (re)découverte. Marie Trautmann, mieux connue sous son nom d'épouse, Marie Jaëll (1846-1925). Elle a, en effet, épousé le pianiste virtuose Alfred Jaëll (1832-1882) en 1866. Ce n'est évidemment pas la figure de l'épouse, qui retiendra ici notre attention, mais la personnalité hors du commun de cette artiste injustement méconnue. Cette démarche explique la reprise de son nom de jeune fille dans le titre de notre communication.

L'essai de Catherine Guichard, *Marie Jaëll : The Magic Touch, Piano Music by Mind Training* (2004)², constituera notre référence principale, pour les informations relatives à la vie et à la recherche musicale de Marie Trautmann. L'objectif de notre communication est de présenter Marie Trautmann, non seulement comme pianiste et comme pédagogue, mais surtout comme la première chercheuse à avoir étudié empiriquement le mécanisme de la technique pianistique, en se focalisant sur le toucher de la main. Nous démontrons comment, à travers sa recherche nourrie fondamentalement de ses intuitions féminines, Marie est précurseur de la conception contemporaine de la philosophie du corps, dans le domaine des sciences cognitives, et plus spécifiquement de la cognition musicale incarnée (*Embodied Music Cognition*)³.

¹ Jean Elisabeth Pedersen, « Sexual Politics in Comte and Durkheim : Feminism, History, and the Social Scientific Canon » dans *SIGNS : A Journal of Women in Culture and Society*, vol. 27, n° 1, 2001, pp. 229-263 : « plus nous en savons sur ce que les femmes ont atteint dans le passé, plus nous devons nous demander pourquoi leurs réalisations ont été si souvent oubliées dans le présent » (notre traduction).

² Catherine Guichard, *Marie Jaëll : The Magic Touch, Piano Music by Mind Training*. New York, Algora Publishing, 2004.

³ Au cours des dernières décennies du XX^e siècle, dans le domaine de la psychologie cognitive, s'est développée une nouvelle conception appelée *embodiment* (incarnation, philosophie du corps).

Dans la première partie de cet article, nous rappellerons brièvement la biographie de l'artiste, et son contexte historique, prérequis nécessaires si nous désirons saisir pleinement le caractère novateur des travaux de la chercheuse. Nous insisterons plus particulièrement sur les difficultés rencontrées, aussi bien dans sa vie de femme que dans sa carrière de pianiste, de pédagogue et de chercheuse. Notre deuxième partie s'attachera davantage à l'aspect novateur et révolutionnaire de son approche scientifique sur la technique pianistique lié, selon nous, aux futures études et aux expérimentations sur la cognition musicale incarnée. Une interprétation qui, à notre connaissance, n'a pas encore retenu l'attention des musicologues. Enfin, nous soulignerons, par la valorisation de la figure de Marie Trautmann à notre époque, la transformation et la mutation de la représentation des genres, dans le contexte musical et culturel actuel.

1. ÊTRE UNE FEMME ARTISTE

Marie Trautmann naît le 17 août 1846 à Steinseltz, une ville au nord de l'Alsace. Fascinée par les bruits de la nature et le son des cloches dès l'âge de six ans, la fillette souhaite étudier le piano et se révèle immédiatement une enfant prodige. Sous la férule du célèbre pédagogue et pianiste tchécoslovaque Ignaz Moscheles (1794-1870), Marie fait des progrès phénoménaux et donne son premier concert à neuf ans, suscitant l'approbation générale des critiques musicaux. Rossini s'attarde, par exemple, sur l'habileté de l'enfant à jouer les morceaux les plus difficiles de Mozart, Beethoven, Mendelssohn et Herz, non seulement avec une technique extraordinaire et une exécution par-



faite, mais aussi avec une compréhension rare, un sentiment musical particulièrement profond et un réel raffinement¹. Nous retrouvons des louanges analogues dans un article paru après un concert à Nuremberg, qui souligne comment, lorsque la fillette s'assied au piano, tout son être se transfigure. Son enthousiasme semble la troubler au point qu'elle oublie tout ce qui l'environne².

En 1862, Marie bénéficie d'une formation musicale en Allemagne, puis au Conservatoire de Paris, où elle obtient brillamment, après seulement quatre mois, le premier prix. À cette occasion, son maître, le pianiste viennois Henri Herz (1803-1888), lui offre un piano à queue pour sa tournée de concerts.

Dès le début de sa carrière musicale, Marie Trautmann est reconnue comme une virtuose accomplie et une interprète remarquable. Les critiques vantent systématiquement son jeu délicat, empreint de douceur.

En 1866, la pianiste prodige d'Alsace a vingt ans et son avenir semble prometteur. Bien qu'elle soit alors totalement immergée dans son art et ne songe dès lors pas au mariage, la jeune fille suit les conseils de sa mère et épouse Alfred Jaëll, un autre pianiste virtuose.

Né à Trieste dans une famille de musiciens, Alfred Jaëll (1832-1882) commence, lui aussi, à jouer très jeune : il donne ses premiers concerts à l'âge de six ans. Il effectue ensuite divers voyages en France, en Italie et en Belgique. En 1843, ses parents s'installent à Vienne, afin qu'il puisse travailler avec le pianiste et compositeur viennois Carl Czerny (1791-1857), professeur de Sigismond Thalberg et de Franz Liszt.

Lors d'une visite à Stuttgart à l'âge de treize ans, Jaëll rencontre Franz Liszt, qui le présente à la Cour de Wurtemberg. Plus tard, le compositeur hongrois lui dédie le *Premier concerto pour piano* sur son manuscrit autographe, et Alfred a donc pu le jouer en public avant même son impression.

En 1846, le jeune pianiste réalise son rêve et part pour Paris, le centre par excellence de la vie musicale et artistique de l'époque. Il y attire immédiatement l'attention des critiques musicaux. À quinze ans, Alfred devient l'élève de Chopin, pour qui il travaille durant l'hiver 1846. Sa réputation de virtuose est telle que le célèbre impresario américain Barnum le repère et lui offre un contrat : à peine âgé de vingt ans, Alfred Jaëll part en tournée aux États-Unis. Son premier concert à New York, le 15 novembre 1851, connaît un succès sans précédent. Les critiques, unanimes, vantent les qualités de

¹ Hélène Kiener, *Marie Jaëll 1846-1925 : problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales*. Préface d'André Siegfried. 4^e édition revue et corrigée par Thérèse Klipffel. Nantes, Édit. de l'Arche, 1989, p. 23.

² *Idem*, p. 26.

son jeu captivant, la richesse de ses sons, et surtout, ses trilles merveilleux (qui font l'admiration de Franz Liszt).

Alfred Jaëll rencontre Marie Trautmann, une première fois, en 1866, en Allemagne, probablement lors de l'un de ses concerts. Il tombe rapidement sous le charme de la jeune pianiste, de quinze ans sa cadette, et la nouvelle de leur union se répand rapidement. Le mariage est fixé pour le mois d'août. Franz Liszt y assiste, mais ne se doute pas encore de la place que prendra bientôt la jeune mariée dans sa vie professionnelle. Durant leurs séjours à Paris, les Jaëll poursuivent leurs tournées, et deviennent très vite le couple le plus célèbre des salles de concert européennes. Situation exceptionnelle : chacun maintient sa personnalité au sein du couple, preuve du talent et du charisme de Marie. Si Alfred Jaëll séduit le public par sa virtuosité, Marie transporte ses auditeurs dans un monde au-delà du piano, par la profondeur de son jeu¹. Paradoxalement, l'interprétation d'Alfred se voit qualifiée de charmante, gracieuse, tandis que celle de Marie séduit par sa puissance et sa virilité. Différents de style et de caractère, les époux ont néanmoins un point commun : pionniers, ils contribuent à la promotion et à la diffusion de la musique de leur temps. En effet, leurs programmes de concert incluent les œuvres de grands musiciens tels Beethoven, Brahms, Chopin, Liszt, Mendelssohn, Rubinstein, Saint-Saëns et Schumann, à qui nous devons l'évolution du piano, à la fois comme instrument de solistes et instrument de musique de chambre.



Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les facteurs de piano parisiens, comme Érard et Pleyel, sont à l'affût des principaux pianistes (comme le couple Jaëll), pour leur proposer de jouer sur leurs nouveaux modèles. Les innovations dans le mécanisme du piano influencent les futures recherches de Marie, en l'orientant dans son art du toucher, alors qu'à l'époque, elle n'envisage encore aucune carrière d'enseignante ou de chercheuse. En 1868, Marie fait la connaissance, à Rome, de Franz Liszt, lors d'une des visites du couple. Liszt séjourne souvent à Rome, quand il n'est pas à Weimar ou Bu-

¹ Catherine Guichard, *Marie Jaëll*, op. cit., p. 20.

dapest. Le compositeur se félicite de rencontrer Alfred et Marie à Rome, où il entend jouer la jeune femme pour la première fois. En 1885, Franz Liszt compose, pour piano, la troisième *Valse de Méphisto*, qu'il dédie à Marie et qu'il laisse à celle-ci le soin de terminer. Marie est parfaitement consciente qu'il sera difficile de mener à bien le projet :

Peut-être ces fins, qui s'imposaient à Liszt, lui laissaient quelquefois le regret de ne pouvoir en faire d'autres, comme pour cette valse qu'il me demanda de terminer parce qu'après avoir longtemps cherché il lui semblait que je trouverais mieux que lui¹.

Ensemble, Alfred et Marie seront aussi les hérauts du *Concerto pathétique pour deux pianos* de Liszt².

Marie se fait très tôt remarquer comme interprète de Liszt, une réputation qui ne la quittera plus. Un critique écrit déjà en 1872 qu'elle « excelle dans l'interprétation de la musique de Liszt qui réclame souvent des contrastes... »³

Peu de temps après son mariage, Marie connaît une période mystique : elle se plonge dans des lectures morales, religieuses et humanistes, ainsi que scientifiques. Elle traverse une véritable crise dans sa quête du divin, en proie à de multiples tourments repris dans son journal intime. Sa vie intérieure est alors intense, pleine de sentiments contradictoires : la sérénité et l'anxiété, l'enthousiasme et le désespoir, les doutes et les convictions. Ses réflexions sur les problèmes de la vie, sur le bien et le mal, sur les femmes, sur l'amour et sur la création la portent à considérer que l'art est un, qu'il ne peut être partagé. Elle se demande continuellement si une femme peut aimer quand son destin est de créer artistiquement. Elle est également tourmentée par la quasi impossibilité d'être à la fois une femme et quelqu'un d'important⁴. Dans ces mots, le lecteur perçoit immédiatement les dilemmes de Marie, une femme dotée de talent, qui concilie difficilement sa vocation artistique et une vie domestique ordinaire, spécialement dans la société de la fin du XIX^e siècle, qui cantonne encore la femme à la structure familiale.

La personnalité et l'indépendance de Marie commencent à s'affirmer, et, bien qu'Alfred soit proche de sa femme, la jalousie et les affrontements nuisent régulièrement à l'harmonie conjugale. Marie admire sincèrement son mari et souhaite le rendre heureux, malgré les difficultés qu'elle éprouve à

¹ Marie Jaëll, *Commentaire pour le 6^e concert des œuvres originales pour piano de Liszt*, 19 juin 1891, pp. 28-29. Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, Fonds Jaëll : MRS. Jaëll.18, 5.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*.

⁴ Catherine Guichard, *op. cit.*, p. 53.

concilier vie d'épouse et d'artiste. Dans une lettre, la pianiste demande l'avis de son ami, Édouard Schuré : la fusion entre l'être humain et l'artiste est-elle possible ? En tant que femme, elle lui déclare être doublement inspirée, à la fois par l'enthousiasme et la douleur¹.

Marie compose de nombreuses œuvres pour piano, bien accueillies par la critique. Quand elle interprète son *Concerto pour piano en ré mineur* avec l'orchestre de Cologne, au théâtre du Châtelet, un critique musical rapporte que l'œuvre et son auteur virtuose ont reçu la meilleure ovation². Ses œuvres sont jouées dans les plus grandes salles parisiennes. Marie compose à la fois pour le piano, pour d'autres instruments, et pour la voix. Sa *Fantaisie pour violon* est jouée à la Société nationale sous la direction de Vincent d'Indy, à Anvers. Son morceau, *Au tombeau d'un enfant pour chœur et orchestre*, composé après la mort d'un des fils de Saint-Saëns, est joué dans de nombreux pays, en particulier en Allemagne.

Mais une grande préoccupation affecte brusquement la vie de Marie : la santé de son mari commence à décliner, son diabète empire. En 1879, le couple est à Prague pour une tournée de concerts. C'est le dernier voyage pour Alfred qui, trop épuisé, est parfois contraint d'interrompre son concert.

Alfred décède le 27 février 1882, laissant Marie seule, à l'âge de 35 ans. Elle est d'autant plus seule qu'elle a perdu sa mère peu de temps avant la mort d'Alfred. Le décès de sa mère laisse un vide immense, vu la part active que cette dernière avait prise dans l'existence de sa fille. Durant cette période, Marie revient souvent dans la maison familiale d'Alsace, où son père avait fait construire un petit chalet, pour les accueillir, elle et son piano. En dépit de sa douleur, Marie affronte l'existence, avec indépendance. Elle se jette désormais dans la composition, sous la conduite et les conseils de son maître, le compositeur français Camille Saint-Saëns (1835-1921), qui la suit avec un énorme intérêt, même si les relations entre les deux artistes sont parfois tendues. En 1871, Saint-Saëns fonde La Société nationale de Musique et lui donne un trait esthétique se référant à l'*Ars gallica*, afin de préciser son objectif : libérer la musique française de l'influence allemande. En 1887, Camille Saint-Saëns, appuyé par Fauré, propose la candidature de Marie comme « membre actif » de la Société des Compositeurs de Musique. Marie s'impose parmi les compositeurs de cette société, alors uniquement formée de membres masculins, et reçoit sa lettre d'admission en octobre.

Après 1883, Marie prend l'habitude de séjourner à Weimar, en compagnie de son ami Franz Liszt.

¹ *Idem*, p. 54.

² *Idem*, p. 58.

Après un silence de plusieurs années, Marie retrouve le goût de l'écriture. Elle prend le grand cahier que Liszt lui avait offert et griffonne quelques lignes chaque jour.

En 1894, elle est la première artiste à donner, en concert, à Paris, les trente-deux sonates pour piano de Beethoven. Bientôt, Marie publie une première version de l'essai *Nouveaux principes élémentaires pour l'enseignement du piano* (Paris, Heugel). Il contient une analyse globale de la technique du piano et de la philosophie de la musique. Marie prend désormais part, au même titre que ses collègues pianistes, à la réflexion sur l'approche technique et l'enseignement du piano¹. Elle s'impose dans le débat sur l'enseignement du piano : elle élabore d'importants essais sur la technique pianistique, qui seront l'objet de notre prochaine partie.

En 1914, la guerre ravage l'Europe et Marie quitte sa ville bien-aimée avec un de ses élèves. Elle revient en Alsace, une dernière fois, en 1918. Elle retourne ensuite à Paris, où elle demeure pour le reste de sa vie, en se dédiant à son travail. Marie déclare que son art – en réalité une science – naît des luttes de sa vie passée, et qu'elle ne pourra jamais assez exprimer sa reconnaissance envers cet art, pour lui avoir servi de guide spirituel durant toute son existence². Marie décède dans la soirée du 4 février 1925, et ses élèves, ainsi que de rares amis, lui rendent hommage. Ses derniers mots résument parfaitement son acharnement au travail : elle avait encore tant à accomplir³...

2. MARIE TRAUTMANN, PRÉCURSEUR DES ÉTUDES SUR LA COGNITION MUSICALE INCARNÉE (« EMBODIED MUSIC COGNITION »)

La figure de Marie Trautmann a marqué l'histoire de la musique, non seulement par son activité de pianiste et de compositrice (elle est la première femme acceptée à la Société des Compositeurs de Musique, alors exclusivement composée de membres masculins, rappelons-le), mais surtout par sa recherche scientifique. Ses travaux sur la technique pianistique présentent une grande valeur innovatrice, peu connue des musicologues eux-mêmes. Il nous semble donc nécessaire de souligner la qualité de ces publications, et de ces intuitions. Trautmann anticipe les études actuelles sur la cognition musicale incarnée. Sans rien renier de la virtuosité de la pianiste et du génie de la compositrice, nous souhaitons dépasser ces aspects, aujourd'hui régulière-

¹ *Idem*, p. 108.

² *Idem*, p. 204.

³ *Idem*, p. 209.

ment célébrés par les historiens de la musique, pour nous focaliser sur l'incroyable perspicacité de Marie Trautmann.

Trautmann ne se déclare jamais satisfaite de son approche pianistique. En tant que pianiste et pédagogue, elle reste fascinée par la recherche de la perfection musicale, non seulement comme expérience intuitive, mais comme une pratique fondée sur une méthode raisonnée, proche de l'expérimentation scientifique. Elle explique, ainsi, à l'un de ses amis qu'elle ne peut se satisfaire d'une simple intuition : elle doit comprendre¹.

Son approche de la recherche musicale et pianistique semble intimement liée à la philosophie romantique. La jeune femme croit à la fusion des arts et, pour cette raison, ne se limite pas à une réflexion sur la seule musique. Elle passe de longues heures à errer dans les musées, à contempler les formes et les couleurs de la peinture, en comprenant et sentant leur signification et leur rythme, comme dans une composition musicale². Elle construit son esthétique musicale à travers son expérience directe du piano, intégrant ses réflexions aux concepts philosophiques sur l'art, comme ceux de Hegel sur la beauté de l'art et de la nature. Trautmann remplit ses carnets, page après page, de ses émotions, de ses pensées, de ses idées, fruits de ses réflexions et résultats de ses différentes expériences. Dans son carnet, plus que dans les livres destinés au grand public – où elle veut principalement se présenter comme une scientifique –, elle se révèle à la fois poétesse, philosophe et mystique³. La pianiste transforme sa quête continue de perfection en une approche intellectuelle des sensations déclenchées par le piano. Elle pense que la qualité décisive de l'interprète est sa capacité à produire des sons purs, et elle juge merveilleuse la capacité de laisser passer l'âme à travers les touches d'ivoire du piano⁴. Marie Trautmann envisage déjà clairement une approche *corporelle* de l'instrument. La conscience qu'a le pianiste de ses mouvements durant l'interprétation est, par conséquent, au cœur de sa pensée et de son esthétique. Les travaux de Marie Trautmann poussent donc les pianistes à prendre conscience de la physiologie de leur corps, et plus particulièrement de la physiologie de leurs mains. Sa pédagogie s'appuie, en effet, sur l'hypothèse que la conscience est à la base du phénomène biologique, et se concentre sur les principes de l'éducation de la main. Trautmann dévoile les analogies cachées de la sensibilité de la main, en liant les sens sonores et visuels. Pour le pianiste, la nature des mouvements de la main détermine ce qu'il veut exprimer musicalement, et ce que l'auditeur perçoit fi-

¹ *Idem*, p. 106.

² *Idem*, p. 187.

³ *Idem*, p. 208.

⁴ *Idem*, p. 185.

nalement comme son. Ainsi, le geste de la main est à la fois un agent et un symbole, qui représentent l'intentionnalité de l'esprit du pianiste. La Française s'extasie quand elle décrit le fonctionnement merveilleux de la main, et toutes ses ressources. L'éducation de la main ouvre, dès lors, de nouvelles perspectives d'étude et de travail¹.

Évoquant la nature du mouvement du pianiste, Trautmann précise que son esprit est autant dans sa main que dans son cerveau, et que l'éducateur le plus fiable et le plus personnel est sa propre main².

Elle établit un lien existentiel entre l'émotion et la musique, d'abord, entre la musique et la conscience, ensuite. Elle postule par ailleurs que le flux des perceptions, et les relations multiples, sont contrôlés par la conscience, à travers les mouvements du corps. Aux yeux de Trautmann, les gestes physiques qui font partie du jeu du piano ne sont que les expressions visibles de l'activité du cerveau, qui commande les relations entre les sensations visuelles, auditives et tactiles³. Ici réside la question principale de notre communication. Marie Trautmann n'est pas seulement une femme incroyable, à la fois pianiste, compositrice et philosophe, mais un précurseur de la conception contemporaine de la cognition musicale incarnée (*Embodied Music Cognition*), fondée sur l'union consciente du corps et de l'esprit. La cognition musicale incarnée se fonde sur la vision du philosophe français Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), qui envisage une relation entre nos expériences sensorielles/corporelles, les aspects cognitifs et le système perceptif. En opposition avec l'ontologie dualiste de René Descartes, l'*embodiment* correspond à notre capacité à apprendre à travers le corps et ses mouvements, et à évaluer notre environnement par nos mouvements corporels. Une conception ensuite transposée à la cognition musicale (cognition musicale incarnée – *Embodied Music Cognition*) : l'interprétation musicale est un processus d'acquisition de notions, qui se révèle dans l'articulation des mouvements de l'artiste⁴. Or, cette conception contemporaine apparaît déjà dans l'approche scientifique de Marie Trautmann : ses travaux sur la technique pianistique anticipent très clairement la recherche actuelle sur la cognition musicale incarnée. À cette époque, Trautmann soutient déjà que, pour pleinement saisir le mécanisme de l'interprétation et de la technique pianistique, elle doit se concentrer sur le processus biologique du cerveau du musicien, afin de comprendre comment il schématise ses « images du corps » en jouant

¹ *Idem*, p. 132.

² Marie Jaëll, Cahier de notes (inédit), dans Catherine Guichard, *op. cit.*, p. 134.

³ *Idem*, p. 140.

⁴ Marc Leman, *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*. Cambridge, USA, MIT Press, 2008.

de son instrument¹. Ainsi, une bonne pédagogie du piano doit enseigner au musicien à contrôler l'articulation corporelle : à la fois la pression des doigts sur les touches, et la vitesse des mouvements². En anticipant les idées de la cognition musicale incarnée, Trautmann nie que l'esprit soit entièrement confiné au cerveau. Selon elle, la pensée se déclenche à travers le système nerveux, et peut être localisée dans les doigts et dans les terminaisons nerveuses. En réponse, la pression du bout des doigts provoque une séquence de tirs de neurones, qui commencent au niveau des récepteurs sensoriels dans notre peau, et effectuent leur chemin de retour vers le cerveau. En outre, les gestes ont un impact sur la pensée. Dans la production de la musique au piano, une dialectique entre le geste et le son se manifeste, parce que les gestes du pianiste, qui ne sont pas seulement des mouvements, deviennent des symboles de ses actions. Les gestes musicaux expriment l'interpénétration de la pensée intégrée dans la musique, et indiquent son sens. Par conséquent, la technique pianistique consiste à apprendre à mobiliser les multiples ressources sensorielles, que les pianistes ont à leur disposition, pour exprimer une composition musicale. Trautmann propose un exercice pianistique conscient, fondé sur une recherche empirique sur les organes humains (et le cerveau en particulier, puisque toute la réalisation artistique passe par lui). Pour comprendre complètement l'engagement corporel de l'interprète et le mécanisme de l'interprétation pianistique, Marie Trautmann décide d'étudier les lois physiologiques qui régissent les mouvements³. C'est pour cette raison que la chercheuse se consacre de manière approfondie et scientifique à l'étude de la technique pianistique. Cette démarche « physiologique » est une perspective originale pour son époque, qui anticipe les futures découvertes scientifiques relatives aux mouvements corporels dans l'exécution musicale, et ce, même si d'autres musiciens (en Allemagne et en Angleterre) travaillent également selon cette nouvelle perspective⁴.

Trautmann considère que toutes les méthodes d'enseignement du piano doivent commencer par une étude rationnelle du toucher. En effet, elle invite les pianistes à pratiquer le piano, non de manière automatique, mais en prenant conscience de leur sens du toucher⁵.

¹ Catherine Guichard, *op. cit.*, p. 130.

² *Idem*, p. 123.

³ Hélène Kiener, *Marie Jaëll : Problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales*. Paris, Flammarion, 1952, pp. 158 et suiv.

⁴ Elisabeth Caland (1862-1929), professeur de piano en Allemagne, vient travailler avec Marie Trautmann en 1896-1897, à Paris. Elle participe à ses expériences. En 1897, elle fait paraître sa propre méthode : *Die Deppesche Lehre des Klavierspiels*, (Magdeburg, Ebner, 1897), dans Catherine Guichard, *op. cit.*, p. 156.

⁵ Catherine Guichard, *op. cit.*, p. 144.

Son premier écrit, *Nouveaux principes élémentaires pour l'enseignement du piano*, paraît dès 1894, mais la chercheuse attend 1896 pour publier son premier ouvrage destiné au grand public, *Musique et psychophysologie* (Paris, Alcan). Il est immédiatement traduit en allemand et en espagnol.

La publication a retenu l'attention de Charles Samson Féré (1852-1907), éminent physiologiste français et médecin-chef à l'hôpital du Kremlin-Bicêtre à Paris. Fasciné par les idées de la pianiste, Féré lui propose de collaborer. Marie Trautmann accepte avec joie, afin d'étudier et de connaître précisément le potentiel de la main humaine. Commence alors une intense collaboration, qui se prolongera jusqu'en 1907, l'année où Féré décède, en laissant à sa collaboratrice toute la rigueur de ses connaissances et de ses méthodes scientifiques. Mettant alors à profit les outils des sciences neuropsychologiques, Trautmann analyse plus spécifiquement la relation entre le cerveau et le toucher. Par les travaux des physiologistes, la chercheuse confirme son intuition, et comprend le rôle décisif de la perception tactile dans les compétences manuelles, qui manifestent les intentions du cerveau¹. Le cerveau et le corps se combinent de telle sorte que le cerveau peut faire fonctionner le corps à travers une série d'adaptations aux exigences de la sensation et de l'action. La peau étant l'organe le plus étendu, Trautmann considère que le toucher joue un rôle clé dans la construction des « images du corps » dans l'esprit du pianiste. Par conséquent, la chercheuse et Charles Féré analysent surtout les sensations innombrables centrées dans la main. Leur objectif est d'atteindre une connaissance scientifique des mouvements de la main, afin de mieux les comprendre et de pouvoir les utiliser intentionnellement. Anticipant l'expérimentation empirique contemporaine, Trautmann met au point diverses expériences, afin de découvrir les liens entre les processus auditifs, les mouvements de la main et les images du cerveau. En mettant l'accent sur l'importance du développement des facultés mentales et des capacités motrices du pianiste, Trautmann se livre à une analyse très poussée du toucher. Son approche scientifique se révèle surtout lorsqu'elle cherche à comprendre exactement les mouvements pianistiques. Elle applique une méthodologie empirique, notamment le recours à la photographie pour analyser l'action des doigts sur le marteau². En plus, afin d'analyser objectivement ses résultats, elle fixe une carte sur chaque touche, noircit les doigts des interprètes avec de l'encre, recueille les empreintes digitales des différents pianistes et les compare. Son expérimentation démontre que la nature du contact entre le marteau et la chaîne fait toute la différence entre un bon et un mauvais timbre.

¹ *Idem*, p. 14.

² *Idem*, p. 124.

Trautmann et Féré sont convaincus que chaque doigt possède une sensation qui lui est propre. Selon eux, la formation de la main signifie apprendre à isoler les sensations de chaque doigt, aussi bien les sensations du mouvement que de l'immobilité. À cette fin, ils développent un programme d'exercices, appelés *Lois du clavier*, dans le but d'aider les pianistes à obtenir progressivement une dissociation complète des doigts¹. Pour tester sa méthode, Trautmann lance son *Nouveau système d'enseignement du piano*². Elle exhorte ses étudiants à consacrer toute leur attention à acquérir consciemment la sensibilité tactile, et à l'affiner³. Ceux qui suivent rapidement ses instructions réussissent à transformer radicalement leurs sonorités pauvres.

En 1897, Trautmann publie son deuxième essai : *Le Mécanisme du toucher : l'étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile*, à Paris chez Colin. Il s'agit réellement d'un travail scientifique pour musicien ; l'ouvrage montre comment Trautmann se pose en précurseur, par ses expériences scientifiques, conçues afin de tester ses intuitions.

En 1899, Trautmann publie une nouvelle version, plus complète, de sa « méthode du toucher », *Le Toucher. Enseignement du piano basé sur la physiologie*, aux Éditions Costallat à Paris. L'œuvre, qui comporte désormais trois volumes, bénéficie d'une traduction allemande, par le célèbre musicologue Albert Schweitzer (1875-1965). Le texte reprend les découvertes de Trautmann et de Charles Féré, dans le domaine de la physiologie du pianiste.

Ensuite, la virtuose élabore de nouvelles réflexions sur les rythmes multiples, en observant comment les rythmes sont intrinsèques à la nature. Elle passe de longues heures à observer les arbres : elle admire leurs mouvements et l'action du vent sur leurs feuilles. Trautmann respire la vie en eux. Stimulée par ses observations, la chercheuse prépare une nouvelle publication, parue en 1904 : *Intelligence et rythme dans les mouvements artistiques* (Paris, Alcan), un véritable succès populaire. Trautmann se lance ensuite dans de nouvelles réflexions, toujours convaincue que la musique est un mouvement intentionnel. Elle remarque ainsi l'analogie entre les rythmes de la musique et les mouvements oculaires⁴.

En poursuivant ses recherches sur le rythme, Trautmann publie un autre essai en 1906 : *Rythmes du regard et la dissociation des doigts* (Paris, Fischerbacher). Après l'avoir lu, son ami Schuré lui écrit que, à travers son expérience de chercheur et de pianiste, Marie établit des corrélations entre

¹ *Idem*, p. 142.

² *Idem*, p. 143.

³ Marie Jaëll, « Collectif Symétrie, édition de musique et services aux musiciens », dans Catherine Guichard, *op. cit.*, p. 151.

⁴ *Idem*, p. 170.

les plus subtiles sensations tactiles, sonores et visuelles¹.

La Française présente ses conclusions en 1910 dans *Un nouvel état de conscience, la coloration des sensations tactiles* (Paris, Alcan). Elle acquiert la conviction que les couleurs exercent une influence sur l'éducation de la main, et teste ses idées en regardant un cercle lumineux. Trautmann démontre que les doigts deviennent plus sensibles quand le pianiste donne une couleur appropriée au son. Grâce à eux, le pianiste sent les touches, et entend les sons et leurs timbres, comme jamais auparavant. Les couleurs deviennent un langage, qui donne une expression et un sens à nos perceptions.

La chercheuse annonce clairement l'évolution de son orientation dans la préface de l'ouvrage qu'elle publie en 1910, *Un nouvel état de conscience. La coloration des sensations tactiles* (Paris, Alcan) :

Je dois l'avouer, j'attribue à la solution du problème de l'*harmonie du toucher* un tout autre but que celui de l'éducation musicale [...] on agit non seulement avec efficacité sur la musicalité de la pensée, mais aussi sur le développement de l'intelligence [...] j'ai prêté à l'harmonie du toucher une mission éducatrice spéciale : celle de fournir des éléments nouveaux à l'éducation du cerveau... dans la perspective d'atteindre, selon elle, la vérité ou la beauté, but suprême de l'art. Car pour elle, « notre cerveau est producteur de beauté, parce que c'est sa fonction... »²

Trautmann poursuit ses recherches dans ce domaine et publie ses derniers essais d'importance : *La Résonance du toucher et la topographie des pulpes* (Paris, Alcan, 1912) et *Nouvel enseignement musical et manuel : leçon de continuité auditive basée sur la découverte des boussoles tonales* (Paris, PUF, ca 1922). Ces livres sont la suite de ses investigations, sur la sensibilité de la main par rapport aux couleurs, sur le toucher musical, sur l'écoute, et sur la résonance.

En conclusion, notre exposé sur les expérimentations et les écrits de Marie Trautmann démontre comment la jeune femme – en parallèle à une brillante carrière de pianiste concertiste et de compositrice – se consacre à la recherche scientifique avec une rigueur infinie, anticipant les recherches actuelles, et laissant de notables publications sur ses découvertes scientifiques, qui mériteraient d'être mieux valorisées et étudiées par nos contemporains.

3. MARIE TRAUTMANN AUJOURD'HUI

Bien que la plupart des critiques décrivent Marie Trautmann comme une pianiste à l'interprétation remarquable et virile, comme une compositrice importante, son travail de recherche demeure méconnu du grand public. En

¹ Strasbourg, Bibliothèque nationale et universitaire, « Schuré correspondance, Jaëll », 122, dans Catherine Guichard, *op. cit.*, p. 193.

² Hélène Kiener, *Marie Jaëll, op. cit.*, p. 98.

effet, le monde de la musique reste encore relativement fermé aux femmes et, comme l'a fait remarquer le pianiste et musicologue Charles Rosen (1907-2012), « quelle poche musicista la cui produzione venne quasi del tutto inibita durante questo periodo... sono state crudelmente escluse dalla storia »¹. Paradoxalement, Rosen dénonce également la discrimination dont sont victimes les femmes compositrices, mais ne mentionne aucune d'entre elles dans son essai *La generazione dei romantici*, à l'exception d'une brève référence à Clara Wieck Schumann. Les artistes féminines, comme Marie Trautmann en Jaëll, n'ont jamais bénéficié d'une réelle valorisation, dans les siècles passés.

Marie Trautmann est une musicienne sans précédent. Sans aucun modèle féminin à imiter, elle trouve ses repères, en suivant sa propre voie et en élaborant ses théories scientifiques par une authentique vocation de chercheuse, convaincue de la nécessité d'une expérimentation rigoureuse. Confrontée personnellement aux grands bouleversements scientifiques européens de l'époque, elle se convainc de la scientificité de son art. Privée des développements techniques actuels, elle invente des expériences empiriques aptes à tester ses intuitions. En effet, en se fondant sur ses intuitions, elle a le grand mérite d'avoir su cataloguer, à son époque, toutes les variables des sons du piano, afin de retracer les causes de différenciations de la touche. Ses découvertes ont laissé une profonde trace dans l'histoire de la musique et de la recherche neuro-psychologique.

Nous avons dès lors démontré, nous l'espérons, toute l'importance de Marie Trautmann, dont les apports à la musique ne se « limitent » pas à ses qualités de virtuose ou de pédagogue. Marie Trautmann occupe une place notable dans la découverte scientifique relative au mécanisme de la technique pianistique. Acteur fondamental dans le développement de la recherche empirique sur la technique pianistique, elle anticipe les recherches actuelles sur la cognition musicale, reprises ensuite dans la conception de l'*embodiment*. Aujourd'hui, les archives de la musicienne – portraits, photographies, publications, partitions musicales publiées et manuscrites, inédits – ont été léguées par sa famille à la Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg, où elles peuvent être consultées. Il existe aussi deux associations dédiées à Marie Trautmann : l'Association Marie Jaëll (Alsace) et l'Association Marie Jaëll (Paris) qui offrent un lieu d'échanges et de découvertes pour ceux qui s'intéressent à l'œuvre de la musicienne alsacienne.

¹ Charles Rosen, *La generazione romantica*. Firenze, Adelphi, 1997 (1995), p. 15 : « Les quelques femmes compositrices, dont le travail est resté presque complètement réprimé pendant ce temps... ont été sévèrement exclues dans l'histoire » (notre traduction).